

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULDADE DE PRODUÇÃO CULTURAL

GABRIEL CHAGAS DEMARTINE SOARES

**MEMORIAL DO PROCESSO DE MONTAGEM DE
“O MAMBEMBE – UM MUSICAL BRASILEIRO”**

NITERÓI, RJ

2018

GABRIEL CHAGAS DEMARTINE SOARES

**MEMORIAL DO PROCESSO DE MONTAGEM DE
“O MAMBEMBE – UM MUSICAL BRASILEIRO”**

Trabalho apresentado como conclusão do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientadora:

Prof.^a Maria Teresa Mattos de Moraes

NITEROI, RJ

2018



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: GABRIEL CHAGAS DEMARTINE SOARES	Matrícula: 212.033.067
Título do Trabalho: MEMORIAL DO PROCESSO DE MONTAGEM DE "O MAMBEMBE – UM MUSICAL BRASILEIRO".	
Orientador(a): MARIA TERESA MATTOS DE MORAES	
Categoria: PROJETUAL	Data da Apresentação: 18/12/2018

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Drª Maria Teresa Mattos de Moraes
2º Membro: Drª Marina Bay Frydberg
3º Membro: Me. Luiz Carlos Mendonça

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário <p>A banca destaca no trabalho o casamento entre os saberes artísticos e a produção cultural. Propõe o aprofundamento de algumas questões pertinentes para as reflexões.</p>
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): <p>9,0 (nove)</p>
ASSINATURAS: <u></u> 1º Membro (Presidente) <u></u> 2º Membro <u></u> 3º Membro

AGRADECIMENTOS

Ao projeto UNIRIO Teatro Musicado, que me acolheu e me proporcionou imenso crescimento profissional;

À Universidade Federal Fluminense, melhor que ter casa é saber exatamente onde ela fica;

Ao professor Rubens Lima Junior, por toda a troca de conhecimento artístico durante os quatro anos de trabalho em conjunto;

A todos os artistas, músicos, equipe e técnicos e presentes na realização de *O Mambembe – Um musical brasileiro*. Em especial Adriana Dehoul, Guilherme Menezes, Ingrid Klug, Isabela Vieira e Thayana Blois;

À Prof. Dr. Marina Bay Frydberg e ao Prof. Me. Luiz Carlos Mendonça, pela generosidade e o tempo cedido.

À Prof. Dr. Prof.^a Maria Teresa Mattos de Moraes por me orientar nessa jornada.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Capa do Segundo Caderno, Jornal O Globo.....	p.21
Figura 2 -	Planta 3D do cenário.....	p.24
Figura 3 -	Figurinos realistas compõem a cena de forma harmônica.....	p.25
Figura 4 -	Croqui de figurino.....	p.25
Figura 5 -	Caracterização do personagem Pantaleão, vivido pelo ator Joaz Perez.....	p.26
Figura 6 -	Processo de ensaio de <i>O Mambembe – Um musical brasileiro</i>	p.28
Figura 7 -	Figurinos pesados exigiam fôlego.....	p.28
Figura 8 -	Caderno Coreográfico.....	p.29
Figura 9 -	Banner do espetáculo com logomarca dos apoiadores.....	p.34
Figura 10 -	Obras na Praça Tiradentes dificultam ida ao teatro.....	p.35
Figura 11 -	Zélia Duncan na sessão para convidados de <i>O Mambembe – Um musical brasileiro</i>	p.36
Figura 12 -	Matéria da Zélia Duncan em sua coluna do Jornal O Globo..	p.37
Figura 13 -	Parte da “Bíblia” de <i>O Mambembe – Um musical brasileiro</i> ...	p.38

SUMÁRIO

PARTE I - MEMORIAL

INTRODUÇÃO.....	p.8
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	p.11
1.1 Sobre conceitos.....	p.11
1.2 Os Estados Unidos como precursores do gênero musical.....	p.13
1.3 No Brasil.....	p.15
2 A PROFISSIONALIZAÇÃO DO MERCADO E O APRIMORAMENTO DA TÉCNICA NO BRASIL.....	p.19
2.1 O Projeto UNIRIO Teatro Musicado.....	p.19
3 EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E ACADÊMICA DO ESPETÁCULO O <i>MAMBEMBE – UM MUSICAL BRASILEIRO</i>	p.23
3.1 Processo de Criação da coreografia de <i>O Mambembe – Um musical brasileiro</i>	p.23
4 NOVOS RUMOS DE O MAMBEMBE UM MUSICAL BRASILEIRO: DO CIRCUITO UNIVERSITÁRIO PARA O CIRCUITO PROFISSIONAL.....	p.30
4.1 O projeto e o investimento.....	p.30
5 PRÉ-PRODUÇÃO: ESTRUTURAÇÃO, ENSAIOS E MONTAGEM.....	p.33
6 PRODUÇÃO E EXECUÇÃO.....	p.35
6.1 A Dinâmica da produção.....	p.36
7 PÓS-PRODUÇÃO.....	p.40
CONCLUSÃO.....	p.41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.42

PARTE II - PROJETO

PARTE I - MEMORIAL

INTRODUÇÃO

Sem dúvidas o mercado de teatro musical é um dos que mais se expandem quando falamos de entretenimento no Brasil. Com eles diversas pesquisas, metodologias de ensino e caminhos de formação estão sendo desenvolvidas em diversos lugares do país nos últimos anos.

Esse memorial visa relatar como um processo de pesquisa universitário pode se tornar um projeto profissional, dialogando com o conhecimento de jovens talentos e proporcionando uma inserção desses artistas no mercado de trabalho.

Baseado na minha experiência pessoal, entenderemos como o *Projeto UNIRIO Teatro Musicado* da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) construiu sua história e lançou o primeiro musical profissional, *O Mambembe – Um musical brasileiro*, no mercado carioca.

Esse objetivo se faz através da junção de conhecimentos de diversos setores sendo eles: o artístico, o logístico e o de produção, e após um processo criativo conjunto de diversos profissionais.

Minha vida artística começou muito cedo, aos 12 anos, onde já conseguia impor minha vontade e fazer meus primeiros cursos de teatro. Por sorte, meu primeiro contato com o teatro foi com o gênero musical, e logo a dança entrou no meu caminho de forma muito simples e acessível, mas que me levou a enfrentar durante os estudos desafios técnicos, artísticos e sociais, que serviram sem dúvidas para somar em toda bagagem por mim conquistada. Continuei meus estudos por mais sete anos e associei a técnica de canto as minhas habilidades em construção. Conheci e tive a honra de aprender com diversos mestres nacionais e internacionais nos vários estilos das três técnicas necessárias ao gênero dentre eles, Steven Harper (Sapateado), Adriana Salomão (Jazz e Sapateado), Regina Sauer (Jazz e Dança Moderna), Ana Formighieri (Contemporâneo), Maxine Steiman (Dança Moderna), Bradley Shelver (Dança Moderna), Douglas Toledo (Canto), Leonardo Wagner (Canto), Liane Maya (Interpretação) e Rubens Lima Junior (Interpretação).

Em 2013, em pleno fazer dos meus estudos e um pouco mais amadurecido quanto as minhas escolhas profissionais, surge a oportunidade de juntar as três técnicas até então estudadas separadamente e complementar minha graduação em Produção Cultural já iniciada em 2012 na Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi nesse momento que encaro o processo de seleção para integrar a montagem

acadêmica *The book of Mórmon* do Projeto UNIRIO Teatro Musicado e início mais uma etapa da minha formação profissional e carreira artística. Particpei de todo processo do espetáculo como ator e percebi que a partir da segunda temporada poderia ajudar, também como produtor, a colher os frutos que o espetáculo tinha potencial de alcançar.

Após sete temporadas e considerado o maior sucesso do ano em 2014, com recorde de público, encerramos a trajetória de *The Book Of Mórmon*, e iniciamos um novo ciclo do projeto com a montagem de *O Jovem Frankenstein*. Fui convidado a fazer parte do elenco e da equipe criativa, na função de assistente de coreografia, o que me fez ganhar um conhecimento ainda mais profundo sobre processo criativo e de toda logística técnica que cercava a montagem. Após mais um ano de projeto e com uma grande bagagem adquirida, encerramos as temporadas de *O Jovem Frankenstein* e finalizamos mais esse processo.

Decidido deixar o projeto por motivos pessoais, fui surpreendido ao ser convidado pelo professor Rubens Lima Junior do departamento de Interpretação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) a assumir as coreografias do espetáculo de 2015/2016. Vi ali uma oportunidade de dar um passo a mais no meu crescimento individual e aprimorar meu fazer criativo dentro de uma montagem de grande porte, com uma adaptação completamente autoral, e com a proteção e a liberdade de criação que um projeto acadêmico proporciona. Assim me tornei coreógrafo de *O Mambembe – Um musical brasileiro*.

Após esta experiência e a partir do sucesso da montagem, partimos para voos mais ousados. O espetáculo ultrapassa os limites universitários e entra em cartaz no circuito profissional carioca. Nesta fase assumi também as funções de produtor e coreógrafo do espetáculo. É sobre esta experiência que trata este memorial.

Este memorial está dividido em duas partes. A primeira delas é composta por sete capítulos. Além da introdução e conclusão, senti a necessidade inicialmente de traçar algumas considerações sobre o Teatro Musical a partir de suas definições, buscando descrever de forma sucinta o percurso histórico deste gênero, e assim contextualizar a sua chegada no Brasil.

No capítulo dois, denominado “A profissionalização do mercado e o aprimoramento da técnica no Brasil”, descrevo o papel crucial que as instituições de formação cênica apresentam na história e profissionalização do gênero do teatro

musical no Brasil. Este capítulo, apesar de pequeno, foi necessário para a compreensão do contexto em que me insiro como artista e produtor cultural.

Nos cinco capítulos seguintes, descrevo a minha trajetória profissional relacionada ao espetáculo *O Mambembe – Um musical brasileiro* desde a montagem universitária até a montagem profissional.

A segunda parte do Memorial é composta pelo Projeto Cultural que foi apresentado para a viabilização do espetáculo.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Sobre conceitos

Para entender o atual cenário ao qual nosso projeto está inserido, é importante entendermos quais os caminhos foram tomados desde seu surgimento. Para isso é preciso iniciar compreendendo os conceitos e as diferenças entre o que consideramos “teatro musicado”, “teatro musical” e “teatro de revista”.

Segundo o inglês Julian Woolford, no segundo capítulo do seu livro *How Musical Works*:

Teatro Musicado – como teatro físico, teatro musicado é um termo geral que é muitas vezes usado para descrever o trabalho que incluem música, música e texto, e às vezes dança, para criar uma experiência teatral não comercial, que muitas vezes não se encaixa em outra categoria. Às vezes, ele está perto da ópera moderna, às vezes ele está mais perto do estilo de música mais popular de um musical.¹ (WOOLFORD, 2013, p. 27)

Woolford ainda diz que:

Este termo é normalmente usado para descrever obras que incluem elementos de um musical, mas onde a experiência do público será diferente de um espetáculo musical comercial, e as empresas conseguem lidar com a expectativa da plateia corretamente. Muitas vezes, é mais experimental do que o teatro musical e em Londres é normalmente produzido por empresas com financiamento público. Você encontrará um trabalho desse tipo no ROH2 (no Royal Opera House), e no anual Grimeborn Festival, que ocorrem no London Fringe.² (WOOLFORD, 2013, p. 27)

Baseando-se nos conceitos de Woolford podemos dizer que “Teatro musicado” é a obra que utiliza-se da música e/ou música e texto apenas com uma parte do todo, de forma majoritariamente experimental.

Já sobre o conceito de “Teatro Musical” podemos começar nos baseando pela definição do norte americano John Kenrick em seu livro *Musical Theater: A*

¹ Livre tradução de: “Music Theater – Like physical theater, music theater is a catch all term that is often used to describe work that include song, music and text, and sometimes dance, to create a non-commercial theatrical experience that often does not fit into another category. Sometimes it is close to modern opera; sometimes it is close to more popular music style of a musical.” (WOOLFORD, 2013, p. 27)

² Livre tradução de: “This term is normally used to describe works that include the elements of a musical, but where the audience experience Will be different from a commercial musical, and the companies want to manage the audience expectations accordingly. It is often more experimental than commercial musical theater and the UKm is usually produced by companies with public funding. You will find work of this type at the ROH2 (at the Royal Opera House), and the annual Grimeborn Festival wich takes place on the London fringe.” (WOOLFORD, 2013, p. 27)

History: “Musical (substantivo): um palco, televisão, ou a produção de filmes utilizando canções de estilo popular que querem contar uma história ou mostrar talentos de seus escritores e/ou artistas, com diálogo opcional.”³ (KENRICK, 2008, p. 14)

Segundo a atriz e cantora Soraya Ravenle, atuante no mercado de teatro musical no Brasil desde os anos 90, “Teatro Musical” é: “Lugar onde o teatro, a dança, e a música se encontram num dialogo em que uma linguagem interfere, complementa, acrescenta a outra. Precisamos ou usamos as três para contar a história.” (informação verbal)⁴.

Com isso é possível perceber que a nomenclatura “Teatro Musical” é utilizada para shows, espetáculos e performances que utilizam das três vertentes artísticas (música, texto e dança) quando são usadas de forma unificada com a finalidade de contar uma história.

Porém ambos os conceitos são considerados modernos quando falamos de integração de técnicas nas artes cênicas. Desde os primórdios os homens já utilizavam as batidas dos pés junto com os sons emitidos pela voz, o que seria o primeiro indício da dança e canto utilizados juntos, mesmo tendo como finalidade unicamente a comunicação. O teatro grego, por si só, era composto de comédias e dramas cercados de musicalidade, com músicos, instrumentos e fraseados melódicos. Além de exaltarem a questão da projeção vocal devido à distância do palco ao público.

Um pouco mais a frente, na Idade Média, surgem na figura dos menestréis e nas trupes que rodavam a Europa com suas performances e cantos populares em trocas de moedas. Evoluindo para um conteúdo mais crítico, chegando a Comédia Dell’Arte onde as próprias companhias adaptavam seus textos de acordo com a cidade que passavam, improvisando as performances contudo mantendo uma gama de personagens característicos e de fácil identificação. Shakespeare e Molière no Renascimento inserem música em suas obras, porém ainda estamos longe de ter um espetáculo musical como conhecido hoje.

A forma de fazer música também evoluía e as óperas batiam na porta dos grandes espaços. No início do século XVIII, com o Iluminismo, o teatro tradicional

³ Livre tradução de: “Musical(noun): a stage, television or film production utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional” (KENRICK, 2008, p. 14)

⁴ Comunicação feita por Suellen Ogando em 2016 para seu livro *O que é Teatro Musical*.

incluía obras de longas durações ao estilo variedades onde ao final do breve primeiro ato desciam-se as cortinas e algo parecido com uma cena abria o segundo ato. Talvez essas pudessem ter sido as primeiras obras possivelmente classificadas como musical, mas como os produtores e publicitários não sabiam como denominá-las dividiram em: a Comic Opera, a Ballad Operas e a Beggar's Opera.

Suellen Ogando em seu livro *O que é teatro Musical* define esses três conceitos da seguinte forma:

Comic Opera: [grifo do autor] convenções operísticas usando os estilos de composição para efeito divertido, geralmente envolvendo uma forte dose de romance. Opera cômica foi a percussora da *Operetta* formula usada na França em meados de 1800.

Ballad Operas: [grifo do autor] baladas populares e árias de óperas, em que o significado da obra é expresso no título original e letras das canções. Pode ser vista como uma precursora para a ópera *de W.S Gilbert e Arthur Sullivan* [grifo do autor] e, indiretamente através da comédia musical, que está presente no Teatro Musical atual. (...)

The Beggar's Opera: [grifo do autor] tem como grande idealizador o poeta e dramaturgo inglês, **John Gay (1685-1732)** [grifo do autor] que escreveu muitas peças e poemas de popularidade. Sua grande contribuição na renovação foi do estilo na ópera, sendo peças musicais que usavam a sátira, mas sem ser recitativo. (OGANDO, 2016, pp. 35-36)

Na França, a forma que ficou mais comum eram as Operettas, uma versão mais curta da ópera, menos ambiciosa, mas ainda dividida em estilos: Vaudeville, Singspiel e Ballad Opera. A opereta foi grande influência para a “Comédia Musical”, uma peça teatral cantada que se utilizava de atores com habilidades para canto, diferente da opereta que se utilizava de cantores, em sua maioria de formação clássica, com habilidades de interpretação.

1.2 Os Estados Unidos como precursores do gênero musical.

Sem dúvidas a colonização inglesa na América em 1664 a qual renomeou uma das grandes rotas de comércio local em Nova Iorque, antiga New Amsterdã para os holandeses, influenciou em massa os hábitos culturais do lugar. Porém o primeiro registro de peça, do estilo musical, foi em 1732 quando uma companhia britânica se apresentou em um depósito em Manhattan.

Até final do século XVIII, foram poucos os registros de outros espetáculos. Até que surgiu nos circos, como ruptura aos ingleses, o Menestrel Show onde os artistas pintavam seus rostos de preto. A “Blackface” como ficou conhecida exibia de forma caricaturada e preconceituosa o canto e a dança dos escravos.

Durante a Guerra Civil (1861-1865) os musicais deveriam ser otimistas e romantizadas para que tranquilizasse a população, surgindo assim cerca de 50 shows com essa temática na época. Após a guerra Nova Iorque se via rica e grande, com novas oportunidades de empregos, com isso surgiram vários produtores e dramaturgos com diversas influências como: Willian Wheatley (1816-1873), produtor do melodrama *The Black Crook*; Lydia Thompsom (1836-1908), primeira produtora com influências burlescas; Henry E. Dixey (1859-1943), ator e dramaturgo caracterizado pelo estilo *Extravaganza*; George L. Fox (1825-1877), forte produtor das Pantomimas; entre outros.

Chegamos ao novo centenário na história americana e nos vinte primeiros anos surgem importantes compositores, escritores e produtores no teatro musical. Geroge Gershwin (1898-1937), George M. Cohan (1878-1942) e Jerome Kern (1885-1945) em meio a tantos outros, acompanharam o desenrolar cultural americano como a inserção dos negros e o florescer da classe feminina no teatro.

Com o acidente das ações americanas, os anos 30 não foram tão bons para o musical americano, o número de produções diminuíram consideravelmente e diversos artistas ficaram desempregados. Porém essa escassez de produções aflorou o lado criativos dos autores e compositores, que continuavam escrevendo suas peças, destaca-se Cole Porter (1891-1964) que se tornou um dos nomes mais conhecidos do teatro musical até os dias de hoje.

Os anos 40 são considerados como *Golden Age* nos musicais americanos, os artistas passam a escrever seus próprios shows com qualidade igual ao *Theater District*. A produtora MGM leva os musicais para o cinema reproduzindo o clássico com uma visão nova, o que atrai grande público, tendo em seu elenco artistas como Fred Astaire, Judy Garland, Gene Kelly e Frank Sinatra.

Os anos 50 são marcados pela inserção dos musicais na televisão, com as transmissões conjuntas da CBS/NBC. O musical ganha a cada dia mais popularidade e estabilidade no mercado, os shows passam a ter um número maior de público e conseqüentemente um giro maior de capital financeiro. Com a Guerra do Vietnã e a luta pelos Direitos Civil, os anos 60 foram conturbados, produzir musical se tornava caro e era preciso no mínimo seis meses de casa lotada para pagar os custos. A televisão se tornava a cada dia uma parceira importante na propagação do gênero, e a compra por cartões de crédito amenizavam o cenário difícil. Nessa época surgem importantes diretores como Bob Fosse e Harold Prince.

Os anos 70 chegam com a nostalgia dos *revivals*, com remontagens dos musicais *Old Broadway*, junto dele vem a revolução sexual onde surgem a pornografia e as drogas. Em paralelo o público familiar volta aos teatros, após *A Noviça Rebelde*, para assistir *Annie* e *Peter Pan* e a dança entra mais ativa nos espetáculos como na montagem de *A Chorus Line* e *Chicago*. Em 80 os musicais seguem a mesma linha nostálgica somada as importações inglesas, a AIDS se alastra e temática como homossexualidade começam a surgir.

A globalização chega a Broadway nos anos 90. Com o início das franquias os musicais americanos e ingleses poderiam ser montados em qualquer lugar do mundo por meio de contratos. As campanhas de marketing se inovam e as logomarcas passam a ser mais coloridas e chamativas, artistas pop também fazem suas estreias e a Disney funda a *Disney Theatrical Group*, realizando sucessos como *A Bela e a Fera* e *O Rei Leão*.

Os anos 2000 voltam com os musicais de maiores sucessos da Broadway com novas roupagens, já a partir de 2010 surgem diversos espetáculos novos com diversas linhas de dramaturgia deixando o mercado a cada dia mais atraente para todo tipo de público. Com o sucesso das franquias e o movimento econômico gigantesco, atualmente a Broadway é um dos maiores mercados de entretenimento do mundo, conseguindo arrecadar em um dia cerca de 2,1 milhões em vendas como no caso de *The Book of Mormon*.

1.3 No Brasil

No Brasil, os primeiros indícios de espetáculo com características do Teatro Musical tem início em 1859. Com grande influência das operetas francesas surge o espetáculo *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes que se apresentou no Teatro Ginástico. A partir dessa inserção viu-se a necessidade das operetas se tornarem um pouco mais popular, assim as ações passaram a ser mais curtas e satíricas, mas ainda com inspiração francesa.

Surge assim, em meio a diversas influências, o teatro de revista brasileiro que é responsável por revelar inúmeros artistas como Carmem Miranda, Emilinha Borba e Alda Garrido, além das famosas vedetes Dercy Gonçalves, Mara Rubia, Wilza Carla e Suzy King, dentre outras.

O Teatro de Revista brasileiro, ou simplesmente “Revista”, pode ser dividida em três partes. A primeira delas conhecida como “Revistas do ano” ocorre entre os

últimos decênios do século XIX e inícios do século XX. A segunda fase ocorre entre os anos 20 e 30 do século XX. E a terceira fase caracterizada pelo luxo ocorre entre os anos 40 e 50 do século XX.

A revista do século XIX – Nessa época prendia-se mais ao texto do que a encenação e no coro acompanhava uma orquestra de cordas. Eram feitas revistas com situações do ano anterior, em uma retrospectiva crítica e bem humorada que ficaram conhecidas como “Revistas de ano”. Destacaram-se alguns autores e compositores neste momento, como Chiquinha Gonzaga, que utilizou desse estilo para ganhar grandes públicos e consolidar sua carreira como compositora, almejando um retorno financeiro mais seguro. Aos poucos seu nome foi se firmando no meio teatral carioca, participando de vários espetáculos como compositora e regente: *A Filha de Guedes* (1885), *O Bilontra e a Mulher-Homem* (1886); *O maxixe na Cidade Nova* (1886); *O Zé Caipira* (1887).

Arthur de Azevedo foi outro nome importante na primeira fase da Revista brasileira, sua primeira peça foi *O Rio* (1877), que era mais uma revista de ano. Em 1896, com influência da revista *La Gran Via*, encenada por uma companhia espanhola e a qual utilizavam de números musicais cantados por coristas em movimento, Arthur Azevedo escreve *Fantasia* onde define o gênero como: "Pimenta sim, muita pimenta E quatro, ou cinco, ou seis lundus, Chalaças velhas, bolorentas, Pernas à mostra e seios nus...".

Anos 20 e 30 – Com o caminho já traçado pelas influências europeias e já anunciado por Arthur Azevedo, a nudez feminina é introduzida na revista brasileira, as orquestras de cordas dão lugar a uma banda de jazz e as paródias têm destaque igual as encenações. Manoel Pinto se destaca como um dos maiores empresários teatrais da época.

Fèerie – Nessa última fase da revista, Walter Pinto assume o lugar do pai e o luxo passa a ser carro chefe nas revistas. Grandes coreografias, cenários e figurinos caracteriza a fase das plumas, porém o baixo nível das revistas faz com que o estilo decaia e praticamente suma por volta do final dos anos 50.

Em 1962, chega ao Brasil a primeira versão e adaptação brasileira de um musical da Broadway. Protagonizado por Paulo Autran e Bibi Ferreira, *My Fair Lady* abre o que seria a porta dos grandes musicais em terras brasileiras, porém interrompido por um momento político delicado. A censura chega para dar uma

reviravolta no mercado, contudo ao mesmo tempo em que interrompe um fluxo que parecia promissor, dá início a uma busca artística que seria muito importante para o país, fomentando os musicais mais engajados como os de Chico Buarque: *Roda Viva* (1968), *Calabar* (1973), *Gota d'Água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978). Ainda nesse movimento contra cultura entram três musicais americanos no país: *Hair* (1969), *Jesus Cristo Superstar* (1972) e *Godspell* (1974).

Na década de 80 surgem os primeiros espetáculos que poderíamos dividir entre versões (franquias) ou livre-adaptações de musicais da Broadway, como *A Chorus Line* (1983), *Cabaret* (1989), *Hello Gershwin* (1991). Porém a montagem de *Rent* em 1999 dá início ao que podemos chamar de renascimento do teatro musical no Brasil. Com a criação das Leis de Incentivo as produções conseguiram aumentar o orçamento além de profissionalizar o mercado.

Em 2001 acontece o que consideramos hoje o “boom dos musicais”, com a montagem de *Les Misérables* pela *CIE do Brasil*, subsidiária do grupo mexicano *Corporación Interamericana de Entretenimiento* (atual Time 4 Fun). Com orçamento de 3,5 milhões de dólares, a produção abre as portas do reformado Teatro Abril, antigo Teatro Paramount e atual Teatro Renault em São Paulo, o mesmo que recebeu a primeira montagem de *My Fair Lady* em 1962, atingindo um público de aproximadamente 600 mil pessoas em 19 meses de temporada.

A partir daí a *T4F* cria raízes no mercado e ocupa durante muito tempo o posto de única empresa produtora de musicais no Brasil, produzindo grandes sucessos da Broadway como: *Les Misérables* (2001 e 2017), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005 e 2018), *Miss Saïgon* (2007), *A Bela e a Fera* (2002 e 2009), *Mamma Mia* (2010), *Família Addams* (2012), *O Rei Leão* (2013), *Jesus Cristo SuperStar* (2014), *Mudança de Hábito* (2015) e *Wicked* (2016), e se tornando a empresa com maior *know how* em montagens estilo franquias⁵ no país.

Em paralelo ao crescimento da *T4F*, uma dupla se consolidava no mercado como criadores artísticos, Charles Möeller (ator, diretor teatral, autor teatral, cenógrafo e figurinista) e Claudio Botelho (ator, diretor, cantor, produtor, letrista, versionista, compositor e tradutor) após se conhecerem na montagem de *Hello Gershwin* (1991), se juntam e a partir da montagem de *As Maldavas* (1997). A dupla

⁵ Nesse estilo de montagem todos os detalhes devem seguir os padrões americanos, ou seja, todos os detalhes técnicos como figurino, cenário, desenho de luz, desenho de som, caracterização dentre outros devem ser exatamente iguais como na versão americana ou inglesa. Em alguns espetáculos até mesmo a parte artística deve ser igual como trejeitos e entonações de fala.

criou a marca *M&B* que associados a antiga *AXION* (atual *Aventura Entretenimento*) dirigiram importantes montagens de musicais da Broadway como: *A Noviça Rebelde* (2008), *Avenida Q* (2009), *O Despertar da Primavera* (2009), *Gypsy* (2010), *Hair* (2010), *Um Violinista no Telhado* (2011) e *O mágico de Oz* (2012) .

Em 2013 a parceria *M&B* com a *Aventura Entretenimento* se desfaz e as empresas seguem por caminhos distintos. A *M&B* segue sua linha de musicais americanos, com releituras e a *Aventura Entretenimento* inicia uma serie de musicais brasileiros como: *Se eu fosse você – O musical* (2014), *Elis – A musical* (2013), *Chacrinha – O musical* (2014), *Ayrton Senna – O musical* (2017) entre outros.

Ao final dos anos 2000 Miguel Falabella também inicia suas produções juntos com as novas produtoras que surgem no mercado, sendo elas: *Os Produtores* (2008 / *Chain Entretenimento*), *Hairspray* (2009 / *Chain Entretenimento*), *Cabaret* (2011 / *Chain Entretenimento* e *Raia Produções*), *A madrinha embriagada* (2013 / *Atelier de Cultura*), *O homem De La Mancha* (2013 / *Atelier de Cultura*), *Chaplin – O musical* (2015 / *Chain Entretenimento* e *Raia Produções*) e vários outros.

A partir de 2010 o teatro musical no Brasil caminha para algumas variantes, os musicais americanos continuam sendo montados sendo eles em forma de franquias ou como adaptações livres, o teatro biográfico ganha seu espaço a partir de *Tim Maia – Vale Tudo* (2010) e os espetáculos completamente autorais começam a resurgir. Surgem diversas produtoras e o Brasil passa a receber uma média de 20 espetáculos por ano com diversas temáticas e modelos, se tornando atualmente um dos cinco maiores produtores de musicais do mundo.

2 A PROFISSIONALIZAÇÃO DO MERCADO E O APRIMORAMENTO DA TÉCNICA NO BRASIL

Com o aumento do número de produção e o interesse do público, amplia-se também a necessidade de profissionais capacitados no mercado. Com maior possibilidade de emprego, jovens e experientes artistas decidem se especializar no gênero e nas técnicas necessárias buscando aperfeiçoamento em todas as áreas de forma individual. A princípio estudava-se dança, por exemplo, em escolas de dança em geral sem uma especificação de objetivo, apenas dividida por modalidades como jazz, ballet, sapateado entre outras. O canto seguia como aulas individuais ou aperfeiçoamento de canto coral, e a interpretação em escolas de teatro também gerais.

Seguindo essa evolução de mercado viu-se a necessidade de juntar todas as técnicas em um estudo mais focado ao gênero de teatro musical, assim nasceram escolas em São Paulo e no Rio de Janeiro que se especializaram nisso, como a 4Act e o CEFTEM.

2.1 O Projeto UNIRIO Teatro Musicado

Como estudar teatro musical sempre foi muito caro, os primeiros lugares acessíveis ao estudo do gênero, de forma mais barata, foram as universidades federais que incentivavam a pesquisa junto aos departamentos de Artes, colaborando com o surgimento de diversos projetos de pesquisa dentro do gênero.

Um deles foi o *Projeto UNIRIO Teatro Musicado* que surge em 1995, através da iniciativa do professor Rubens Lima Junior do departamento de Interpretação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A fim de aprimorar sua dissertação de mestrado em teatro musical, o professor reuniu-se com 32 alunos da universidade para iniciar a montagem de *Kabaret Valentim*, de Karl Valentim. Após meses de estudo e pesquisa o espetáculo estreia na sala Paschoal Carlos Magno, na própria UNIRIO, onde ficou 2 meses em cartaz. Com ótima repercussão interna, e associado a preocupação de oferecer embasamento técnico e teórico aos alunos, o espetáculo foi selecionado para o festival de outono em Madri, sendo o primeiro espetáculo teatral a representar a universidade fora do país.

Em 2007, o projeto retoma com nova roupagem: a dança e o canto são somados a linguagem teatral, e a montagem de *Canções de um mundo novo*, de

Jason Robert Brown, reacendem os comentários internos e marca o início de uma nova tradição. A partir daí, alunos se reúnem anualmente com o professor para realizar uma prática de montagem em Teatro Musical, com o objetivo de se aprimorar na técnica e complementar seus currículos acadêmicos. O projeto começou a estabelecer um público cativo, formado basicamente de jovens universitários e seus contatos diretos, e montando espetáculos como *Canções para um amor perdido* (2008), adaptados do fragmento do filme *Annie Hall*, de Wood Allen, e da peça *O Encontro com um estranho*, de Cherie Vogelstein, *Cambaio* (2009) de Chico Buarque e João Falcão, *The Rocky Horror Show* (2010), de Richard O'Brian, e *Tommy – A ópera rock* (2011) de Pete Townshend e Des McAnuff, todos sido apresentados na UNIRIO.

Associado ao avanço das produções profissionais de teatro musical no Brasil o projeto UNIRIO Teatro Musicado passou a ser referência de estudos no gênero, atraindo o público universitário a fim de se aprimorar nesse gênero. Em 2012, com a montagem de *Monty Python's Spamalot*, de Eric Idle e John Prez, cerca de 120 jovens se inscreveram para o processo de seleção, buscando ocupar uma das 22 vagas disponíveis para a peça. Nesse mesmo ano, a Fundação Cesgranrio passou a apoiar o projeto, ficando responsável pelos gastos de cenário e figurino.

Em 2013, o projeto ganha força e, devido à grande procura, passa a aceitar estudantes não só da UNIRIO, mas de todas as universidades federais do país. Com isso, cerca de 250 jovens se inscreveram para a montagem de *The Book of Mórmon*, de Trey Parker, Robert Lopez e Matt Stone. Com maior visibilidade e qualidade técnica, o espetáculo ganha credibilidade da comunidade acadêmica e classe artística, chamando atenção da mídia especializada (Figura 1), que se torna involuntariamente um grande viabilizador de possibilidades e oportunidades. "The Book of Mórmon" é convidado para estrear fora dos muros da UNIRIO, fazendo um total de sete temporadas nos maiores teatros cariocas, dentre eles Teatro João Caetano, Fundação Cidade das Artes, Teatro Odylo Costa Filho e Teatro da UFF. A peça teve recorde de público como espetáculo universitário, alcançando um total de mais de 55 mil espectadores.

Figura 1 – Capa do Segundo Caderno, Jornal O Globo.



Legenda: Destaque do Segundo Caderno do Jornal O Globo, com crítica positiva da temida crítica teatral, Bárbara Heliodora.

Seguindo por esse caminho, *O Jovem Frankenstein* (2014/2015), de Mel Brooks e Thomas Meehan, pôde ser assistido por centenas de pessoas de forma gratuita na UNIRIO, no Teatro da UFF e no Teatro SESI, possibilitando novas experiências aos alunos universitários, que agora podem desfrutar não só de um projeto de pesquisa, mas de uma disciplina aprovada pelo MEC (2013), dentro do curso de atuação cênica da UNIRIO.

No final de 2015, o projeto dá um novo passo, apresentando uma adaptação com letras e composições completamente inéditas e autorais. O texto escolhido foi,

O *Mambembe*, originalmente uma burleta em 3 atos, escrita por Arthur Azevedo e José Pizza em 1904. A peça tem como inspiração a infância de Arthur em São Luis do Maranhão, assistindo a apresentações circenses, e os grandes atores da sua época que influenciaram na composição de diversos personagens.

O termo “mambembe” significa “ator ou grupo teatral ambulante” (FERREIRA, 2008) algo de pouco valor e baixa qualidade, sendo aplicado a companhias teatrais que percorriam o interior dos estados brasileiros. Esse tipo de teatro teve sua origem no circo brasileiro que, em seus primórdios, era itinerante e com produções de baixíssimo orçamento. Geralmente de pequeno porte e composto por famílias, era comum que realizassem apresentações de pequenas peças teatrais, prática que se mantém até hoje em alguns circos. É com a memória dessas apresentações que Arthur Azevedo vai retomar, carinhosamente e afetivamente, as companhias teatrais mambembes que percorriam o país.

O texto, bem fiel ao seu estilo, vem carregado de grande comicidade e musicalidade. A montagem deste espetáculo retrata parte da história do Brasil de forma crítica, ao comentar as dificuldades encontradas pelos artistas de teatro no percurso do fazer artístico brasileiro. É interessante observar o sucateamento da arte, já naquela época, e as questões e situação em que o ator tinha – e tem – que se sujeitar para poder manter viva a chama das artes cênicas. Dessa forma, a crítica satírica do texto permanece válida até hoje.

3 EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E ACADÊMICA DO ESPETÁCULO O *MAMBEMBE – UM MUSICAL BRASILEIRO*

Como já mencionado na introdução deste memorial, fui convidado pelo professor Rubens da UNIRIO a assumir a coreografia do espetáculo *Mambembe – Um musical brasileiro*. – nas montagens de 2015/2016. Assim me tornei coreógrafo tendo a oportunidade de realizar um trabalho completamente autoral e com a liberdade de criação de uma montagem de grande porte. Tendo em vista o sucesso do espetáculo, e a possibilidade de voos mais altos, assumi (2016) posteriormente as funções de Produtor e Diretor Residente. A seguir descrevo como se processou o processo de criação da coreografia e montagem de 2016/2017 e o processo .

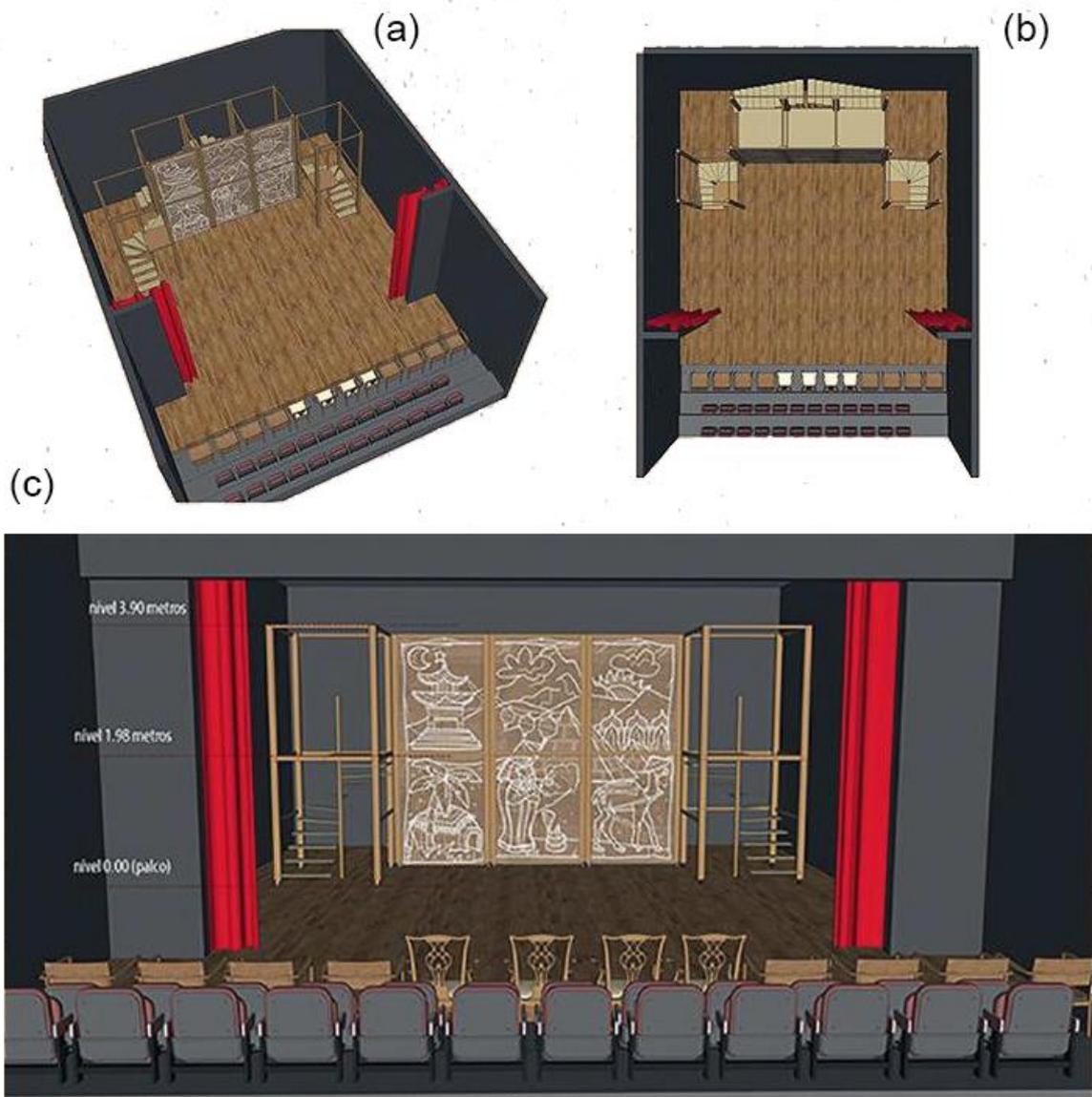
3.1 Processo de Criação da coreografia de *O Mambembe – Um musical brasileiro*

Iniciamos *O Mambembe – Um musical brasileiro* com diversas reuniões de produção e de criação, com o primeiro objetivo de definir uma concepção estética que possuísse versatilidade cênica e fosse inspirada na forma mambembe de viver. Baseando-se nisso o cenário foi constituído a partir de estruturas metálicas de dois andares, que se movem no decorrer da narrativa, através de mutações harmônicas com o espetáculo, realizadas pelos próprios atores por meio de ações coreografadas que ajudavam na dinâmica cênica. Partindo da caixa cênica nua, as estruturas se completam com ilustrações feitas à mão, que fazem referência ao trabalho artesão de uma trupe mambembe, em que os próprios atores construíam os cenários. Todos os elementos cênicos foram compostos por uma paleta de cores neutras, que se equilibram perfeitamente com a quantidade de atores e figurinos em cena (Figura 2).

A partir de uma primorosa pesquisa, foi desenvolvido um figurino que retratou com preciosismo as vestimentas do início do século XX, época em que se passa o espetáculo. Cada personagem foi pensado e construído pelo figurinista Rick Barbosa, através das proposições feitas pelos atores, e resultando em um guarda-roupa de quase 20 figurinos para cada ator, somando um total de mais de 140 composições entre vestimentas, chapelaria e outros adereços. Além das composições realistas (Figura 3) o figurinista utilizou de sua criatividade para compor as vestimentas do número de abertura e o número final, que foram inspirados nos clássicos personagens do teatro antigo (Figura 4) como bailarina e bobo da corte,

além de todas as funções que estão agregadas ao fazer artístico como as camareiras. Essa preocupação com os detalhes fez com que o espetáculo tomasse uma proporção bastante grandiosa e vibrante.

Figura 2 – Planta 3D do cenário.



Legenda: (a) Visão em perspectiva; (b) Visão superior; (c) Visão frontal.

Figura 3 – Figurinos realistas compõem a cena de forma harmônica.



Foto: Bianca Oliveira.

Figura 4 – Croqui de figurino

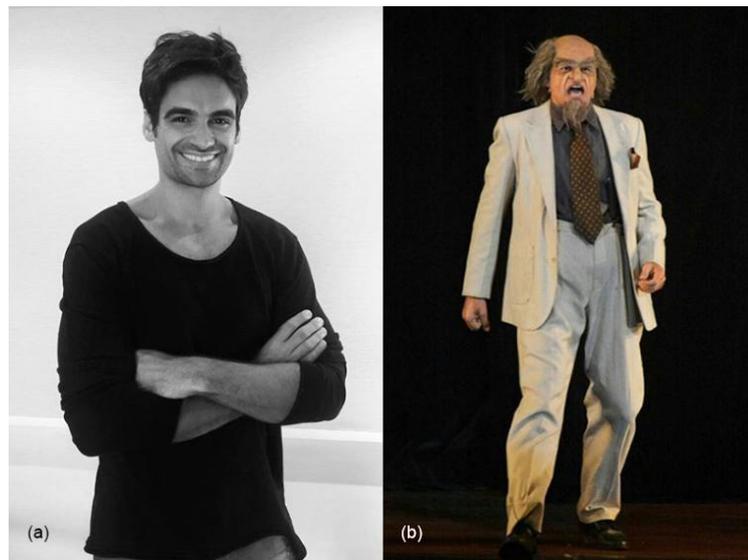


Legenda: Croqui do figurinista Rick Barboza para o personagem Frazão, inspirado nos mestres de cerimônias.

A caracterização foi pensada junto às proposições arquetípicas dadas pelo texto e trabalhadas pelos atores em cena, possibilitando dar vida a cada personagem criado por Arthur Azevedo. Norteadas também pela proposta da Direção de Arte, a unidade estética da peça possui um nível de detalhamento artístico diferenciado de muitos espetáculos musicais atuais, inclusive no âmbito profissional. Em contraponto ao cenário que é predominantemente em tons pastéis, o figurino e a

caracterização adere das cores e texturas para dar vida ao espetáculo. Cada criação foi pensada de forma exclusiva e um refinado trabalho de perucas, postigos e próteses foi idealizado de forma que pudesse compor e fortalecer o trabalho dos intérpretes, bem como trazer o peso e idade necessários a cada um dos tipos que constituem essa história, como demonstra a Figura 5.

Figura 5 – Caracterização do personagem Pantaleão, vivido pelo ator Joaz Perez.



Legenda: (a) Antes; (b) Depois.
Foto: (a) Acervo pessoal do ator; (b) Bianca Oliveira

Em relação à logística de ensaios, eles ocorreriam durante cinco semanas, seis vezes por semana, durante seis horas e teríamos duas salas com funcionamento simultâneo. Além disso, foi listada toda a parte logística de produção como: transporte de cenário, material cênico e figurinos; material para ajuste/manutenção de cenários e figurinos; necessidades técnicas de som e luz, tipo de equipamento e quantidade; textos, piano e material básico para ensaio. Aprovamos também as últimas adaptações do texto, que já tinha deixado o formato original de livro, tornando-se texto teatral.

Ao final, optamos pela escolha de 27 atores, e pela utilização como referência o mambembe brasileiro que serviu de inspiração ao Arthur Azevedo quando escreveu o texto em 1904, com o contraste do cenário “clean” junto aos figurinos realistas. A parte musical e coreográfica percorreria por uma linguagem

mais moderna e contemporânea o que traria o show para mais próximo da realidade atual.

Meu próximo passo seria decidir a forma de escolha desses atores, e a estética de movimento que eu desejava para o espetáculo, tudo isso sem uma ideia muito clara quanto às músicas, já que muitas delas ainda estavam em processo de composição e outras seriam compostas junto à criação do show. Recorri às duas referências que eu tinha como base, tais como o samba e os ritmos brasileiros muito presentes na nossa história, agregado com as técnicas de jazz e balé clássico muito utilizado na linguagem do teatro musical. Agreguei também outro fator que faria, na minha visão, todo o diferencial no final do processo, a interpretação no movimento. Muito mais que expressão facial e técnicas de interpretação, tomei a decisão de procurar por “corpos comunicantes” ao invés de corpos apenas técnicos. Assim começaram as minhas buscas por esses jovens artistas que durante sete dias de audição, foram testados nas diversas técnicas de interpretação, canto e dança, a fim de demonstrar seus limites técnicos, artísticos e sensoriais.

Com os 27 artistas escolhidos, demos início ao nosso processo que duraria em torno de sete meses. Planejar esse tempo foi mais um desafio no meu trabalho. Eu precisava dar tempo para equipe musical compor as canções, e não poderia começar a montar o espetáculo imediatamente. Então, segui meu plano inicial que era preencher a lacuna técnica presente nos atores. Através de aulas e dinâmicas corporais (ver Figura 6) fui preparando os atores e dando ferramentas para que eles pudessem construir, junto comigo e a minha bagagem corporal, a linguagem coreográfica e de movimentos do show.

Com isso semanalmente, em meus ensaios, todo elenco fazia aulas de balé, jazz, dança contemporânea, aulas de musicalização, samba, dança folclórica e embasamentos rítmicos, além de laboratórios de construção corporal e interpretação através do movimento. Agregado a isso, diariamente um momento era reservado para preparação física, pois o espetáculo exigiu muita resistência de todos devido ao grande número de coreografias, roupas de época e caracterização, como demonstra a Figura 7.

Figura 6 – Processo de ensaio de *O Mambembe – Um musical brasileiro*



Foto: Acervo pessoal.

Figura 7 – Figurinos pesados exigiam fôlego.



Foto: Divulgação *O Mambembe – Um musical brasileiro*

Com as músicas praticamente finalizadas, e depois de todo esse processo de troca com as aulas, iniciamos efetivamente a montagem das 22 coreografias que integrariam o espetáculo. Utilizei como método de trabalho um caderno que nomeie de “Caderno Coreográfico” (Figura 8) que se baseava no procedimento que descreverei a seguir. Como forma de facilitar o processo, eu costumava pensar nas coreografias antes dos ensaios e anotar em um caderno para que durante as seis

4 NOVOS RUMOS DE O MAMBEMBE UM MUSICAL BRASILEIRO: DO CIRCUITO UNIVERSITÁRIO PARA O CIRCUITO PROFISSIONAL

Em 28 de abril de 2016, *O Mambembe – Um musical brasileiro* estreia na sala Paschoal Carlos Magno da UNIRIO, dando início a mais uma temporada de muito sucesso e críticas positiva. Como resultado desse trabalho, surgiu novamente o convite para que o projeto abrisse o Festival de Teatro Universitário (FESTU) que chegava a sua 7ª edição em agosto do mesmo ano. Esse evento ampliou a visibilidade do espetáculo, e fez com que pessoas interessadas em investir e patrocinar cultura tomasse ciência do trabalho, em especial o diretor de uma empresa privada que estava na plateia. Este fato abriu a possibilidade de próximas temporadas, porém seria necessário uma maior formalização no trabalho de produção, além de todo trabalho logístico que ficaria mais complexo. Foi nesse momento que somei novamente a equipe de produção, a fim de construir o projeto cultural do espetáculo e dar um passo maior na história do Projeto UNIRIO Teatro Musicado, levando seu primeiro espetáculo para um circuito profissional.

4.1 O projeto e o investimento

O primeiro passo era a formulação do projeto cultural para esse possível investidor. Segundo David Roselló Cerezuela: “Um projeto cultural é uma sequência ordenada de decisões sobre tarefas e recursos, encaminhadas para alcançar certos objetivos em determinadas condições.” (CEREZUELA, 2015, p. 23). Sendo o projeto cultural: “A concretização de uma vontade (...) é necessário traduzir as vontades e ideias em ações concretas, que devem estruturar-se de forma a ser possível, atingir, com máxima eficácia, a finalidade planejada” (CEREZUELA, 2015, p. 24)

Como já possuíamos um primeiro interessado, pensamos a princípio em um formato que pudesse valorizar e explicar de forma clara o espetáculo e a proposta seguindo os interesses do leitor, que tinha como objetivo principal a relação arte x educação de jovens.

Para essa criação, foi elaborada uma pesquisa histórica detalhada sobre todos os espetáculos já realizados pelo Projeto UNIRIO Teatro Musicado, a fim de embasar sua importância dentro do meio acadêmico e na formação de todos os jovens profissionais neles envolvidos. Além de uma pesquisa sobre o autor e suas

motivações na construção do texto a fim de conectar esses pontos com o momento atual, de forma que justificasse a escolha do texto.

Optamos pela seguinte estrutura:

Apresentação do Projeto: Nessa parte relatamos todo o histórico do projeto UNIRIO Teatro Musicado⁶, além de sua importância e relevância no meio acadêmico e cultural do Estado do Rio de Janeiro.

Apresentação do espetáculo: Com uma breve explicação da história, junto às motivações do autor e uma conceituação temporal.

Objetivos Gerais e Específicos: Aqui listamos o que pretendemos alcançar com a execução da ideia, além de como isso iria ocorrer. Por exemplo, número de shows desejados, como eles atingiriam o público, entre outros.

Justificativa: Nesse tópico exploramos o porquê da escolha do texto, e qual a necessidade dessa montagem nos dias de hoje. Como os conflitos escritos em 1904 se tornam contemporâneos.

Estratégias de ação: Essa parte foi dedicada ao detalhamento da concepção. Falamos da adaptação do texto, das escolhas da direção, da criação das músicas autorais, das influências coreográficas, da construção do cenário e da concepção do figurino. Tudo que pudesse facilitar a visualização do espetáculo.

Cronograma: Estabelecemos um cronograma com todas as atividades desde pré-produção até finalização do projeto.

Orçamento: Foi feito um orçamento com todos os custos necessários, incluído manutenção de todo espetáculo, cachês, e gastos de logística para um mês de espetáculo. Inserimos também uma expectativa de público e expectativa de faturamento.

Elenco e Ficha Técnica: Inserimos ao final uma ficha técnica com, nome de todo elenco além de uma parte com os currículos da equipe criativa.

Fotos e Clipping: Por último adicionamos fotos e todas as matérias e críticas sobre as montagens do espetáculo que já haviam sido realizadas.

A partir da finalização do projeto cultural de *O Mambembe – Um musical brasileiro*, entramos em contato com o investidor interessado e com outros possíveis patrocinadores. Nossas contrapartidas eram focadas na área de marketing, como divulgação no material gráfico impresso e digital, banner no hall do teatro,

⁶ Texto similar ao item 2.1 deste texto.

agradecimento ao final do espetáculo entre outros. Como o objetivo principal era viabilizar a temporada e não necessariamente obter lucro, fechamos após muitas negociações e reuniões um contrato de patrocínio privado com nosso primeiro investidor interessado.

Nosso contrato era basicamente um contrato de investimento, embasado nos moldes americanos onde os investidores aplicam seu dinheiro e aguardam os lucros durante a temporada. O acordo foi realizado de forma que o lucro líquido da bilheteria ficaria para o investidor. Não foi utilizado lei de incentivo fiscal para a viabilização do espetáculo. Assim realizamos nosso contrato de patrocínio para um mês de temporada que aconteceria em junho de 2017, no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro.

5 PRÉ-PRODUÇÃO: ESTRUTURAÇÃO, ENSAIOS E MONTAGEM

Após os tramites legais serem concluídos, iniciamos a pré-produção da nova temporada, que necessitou de mais uma adaptação do texto, reestruturação da equipe artística, busca de apoios e parcerias, estruturar a estratégia de marketing, e organizar toda a parte pratica de produção. Foi preciso fazer algumas adaptações no cenário e nos figurinos, além de selecionar alguns novos atores para ingressar no show. Esse processo foi feito através de uma audição que reuniu 20 jovens atores para completar as três vagas abertas.

Com o aporte do patrocínio e a contratação da equipe artística, iniciamos os ensaios, que se dividiram entre o Colégio Brasileiro de Altos Estudos no Flamengo e o Reboco das Artes em Laranjeiras, com duração média de 5 horas por dia, 6 dias por semana durante as 5 semanas que antecederam a estreia. Nesse período foi ensaiada e adaptada toda a parte vocal, coreográfica e cênica além de toda a parte de figurinos e perucaria que começou a ser refeita.

Em paralelo a isso a equipe de produção iniciava a contratação e a elaboração da parte logística de todas as demandas técnicas, pesquisa orçamentária e solicitações de apoio em todo o equipamento de iluminação e sonorização, além de datas e cronogramas de montagem e desmontagem. O marketing ficou por responsabilidade da DNAgency , empresa apoiadora que nos disponibilizou todos os seus serviços. Os outros apoiadores foram: o Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ junto com o Reboco das Artes que nos cederam espaço para ensaios; Centro de Artes Nós da Dança, que nos cederam material cênico para ensaios; Bianca Oliveira Fotografias, com todo o serviço de fotografia; Companhia da luz, com todo o material de iluminação; CAMU, serviços de desenho a mão para a concepção de cenário; Dona Natureza, que nós apoiou com água; Gaya Salão, responsável pelos cortes de cabelo do elenco; e DM Audiovisual, responsável pelo equipamento de sonorização. Todos esses apoiadores receberam como contra partida suas marcas expostas em todo o material gráfico do espetáculo (ver Figura 9).

A montagem do espetáculo iniciou-se cerca de 4 dias antes da estreia, com um total de aproximadamente 30 técnicos de todos os setores (produção, cenografia, figurino, perucaria, iluminação, sonorização, elenco e direção), escalonados em cerca de 12 horas diárias de trabalho, foi montado, afinado e

ajustado todos os equipamentos técnicos em tempo recorde. Geralmente uma montagem desse porte leva cerca de 20 a 25 dias para se realizar e nós finalizamos em 7 dias, o elenco juntou-se a todos os elementos 2 dias antes da estreia. Como eles já estavam ensaiando com praticamente todo o cenário, a adaptação artística para o espaço cênico ocorreu mais facilmente.

Figura 9 – Banner do espetáculo com logomarca dos apoiadores.



Foto: Divulgação O Mambembe – Um musical brasileiro

6 PRODUÇÃO E EXECUÇÃO

No dia 03 de junho de 2017, as cortinas se abrem para *O Mambembe – Um musical brasileiro* no Teatro João Caetano, localizado na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro. Com uma plateia composta de fãs dos outros espetáculos do projeto, familiares, amigos e público espontâneo que apreciam o gênero musical, o espetáculo dá início uma temporada que teria duração de um mês com total de 16 récitas previstas.

Optamos por escolher um horário alternativo para as apresentações que tradicionalmente são apresentadas “de quinta a domingo” e arriscamos “de sexta a segunda”. Devido à situação da Praça Tiradentes onde se localizava o teatro e a situação do Estado do Rio de Janeiro na época, a qual se encontrava no auge dos engarrafamentos e mudanças no trânsito devido às obras de revitalização (Figura 10), além de diversos problemas de segurança, optamos em transferir a sessão de quinta-feira para a segunda-feira a fim de diminuir a concorrência de entretenimento no horário de pico além de estimularmos a classe artística a assistir à peça, e alteramos os horários para 19h30 (sexta, sábado e segunda) e 18h (domingo), mais cedo que o tradicional, devido a violência da cidade.

Figura 10 – Obras na Praça Tiradentes dificultam ida ao teatro.



Foto: BASOLLI, Marcos. Rio ponto RJ
Disponível em: <<https://riopontorj.blogspot.com/2011/06/obras-na-praca-tiradentes.html?m=0>> Acesso em: 26/11/18

O resultado foi positivo, e a nossa primeira segunda-feira ocorreu após duas récitas de sucesso. Em 05 de junho abrimos as portas do Teatro, para cerca de 600 convidados, dentre eles muitos amigos da classe artística, como a ilustre Zélia Duncan (Figura 11), que futuramente escreveu uma linda matéria em sua coluna no Jornal “O Globo” sobre o espetáculo (Figura 12), além de membros da imprensa especializada, críticos e formadores de opinião, que iriam alavancar os burburinhos sobre o espetáculo e dar o ponta pé inicial ao horário de segunda.

Figura 11 – Zélia Duncan na sessão para convidados de *O Mambembe* –
Um musical brasileiro.



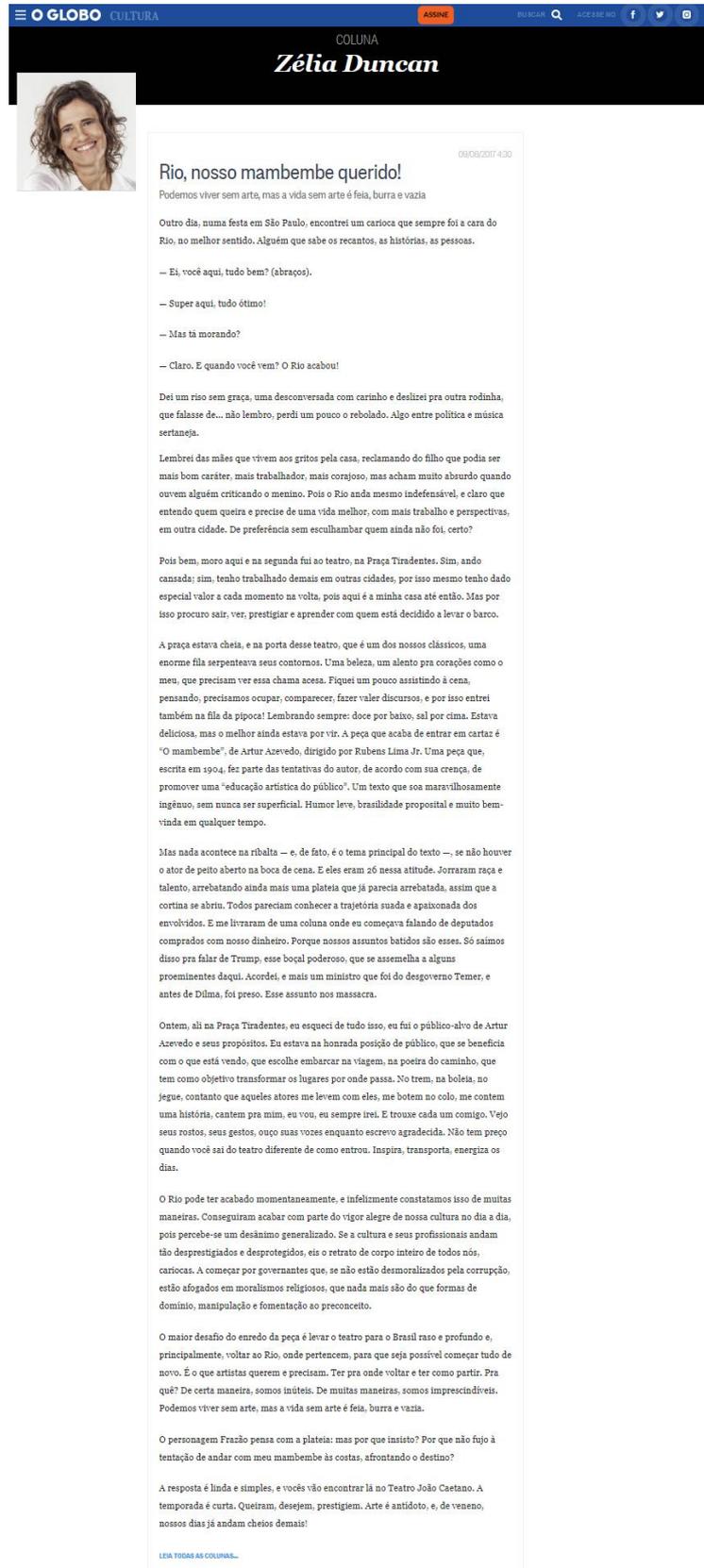
Foto: Bianca Oliveira

6.1 A Dinâmica da produção

Com a sorte lançada iniciamos a rotina semanal de apresentações, além coreografo e produtor, assumi também a função de Diretor Residente⁷ afinal estaria ali diariamente e tinha total domínio e autoridade sobre a parte artística do espetáculo. Com essa função eu ficava responsável por todas as atividades e cronogramas relacionados à parte artística, além de definir todas as possíveis substituições e alterações de elenco, resolver ajustes, corrigir erros cênicos e conceber a “bíblia” do espetáculo. Faz parte da produção de um espetáculo de teatro musical a realização de um registro cênico por escrito ao final da concepção do show, chamamos informalmente esse registro de “Bíblia” (Figura 13). Nela contém todas as marcações cênicas, coreográficas, entradas e saídas de atores, de

⁷ Diretor Residente é um membro da equipe criativa responsável por manter a qualidade técnica e artística do show durante a temporada. Geralmente, um assistente de direção e/ou de coreografia que participou do processo de criação e será responsável por apontar e resolver possíveis problemas comuns a rotina dos espetáculos junto a todos os setores. Ex.: Correção de iluminação, correções coreográficas e cênicas, eventuais substituições entre outros.

Figura 12 – Matéria da Zélia Duncan em sua coluna do Jornal O Globo.



O GLOBO CULTURA ASSINE BUSCAR ACESSO NO f t w

COLUNA
Zélia Duncan

 09/06/2017 4:30

Rio, nosso mambembe querido!

Podemos viver sem arte, mas a vida sem arte é feia, burra e vazia

Outro dia, numa festa em São Paulo, encontrei um carioca que sempre foi a cara do Rio, no melhor sentido. Alguém que sabe os recantos, as histórias, as pessoas.

— Ei, você aqui, tudo bem? (abraços).

— Super aqui, tudo ótimo!

— Mas tá morando?

— Claro. E quando você vem? O Rio acabou!

Dei um riso sem graça, uma desconversada com carinho e deslizei pra outra rodinha, que falasse de... não lembro, perdi um pouco o reboledo. Algo entre política e música sertaneja.

Lembrei das mães que vivem aos gritos pela casa, reclamando do filho que podia ser mais bom caráter, mais trabalhador, mais corajoso, mas acham muito absurdo quando ouvem alguém criticando o menino. Pois o Rio anda mesmo indefensível, e claro que entendo quem queira e precise de uma vida melhor, com mais trabalho e perspectivas, em outra cidade. De preferência sem esculhambar quem ainda não foi, certo?

Pois bem, moro aqui e na segunda fui ao teatro, na Praça Tiradentes. Sim, ando cansada; sim, tenho trabalhado demais em outras cidades, por isso mesmo tenho dado especial valor a cada momento na volta, pois aqui é a minha casa até então. Mas por isso procuro sair, ver, prestigiar e aprender com quem está decidido a levar o barco.

A praça estava cheia, e na porta desse teatro, que é um dos nossos clássicos, uma enorme fila serpenteava seus contornos. Uma beleza, um alento pra corações como o meu, que precisam ver essa chama acesa. Fiquei um pouco assistindo à cena, pensando, precisamos ocupar, comparecer, fazer valer discursos, e por isso entrei também na fila da pipoca! Lembrando sempre: doce por baixo, sal por cima. Estava deliciosa, mas o melhor ainda estava por vir. A peça que acaba de entrar em cartaz é "O mambembe", de Artur Azevedo, dirigido por Rubens Lima Jr. Uma peça que, escrita em 1904, fez parte das tentativas do autor, de acordo com sua crença, de promover uma "educação artística do público". Um texto que soa maravilhosamente ingênuo, sem nunca ser superficial. Humor leve, brasilidade proposital e muito bem-vinda em qualquer tempo.

Mas nada acontece na ribalta — e, de fato, é o tema principal do texto —, se não houver o ator de peito aberto na boca de cena. E eles eram zó nessa atitude. Jorraram raça e talento, arrebatando ainda mais uma plateia que já parecia arrebatada, assim que a cortina se abria. Todos pareciam conhecer a trajetória suada e apaixonada dos envolvidos. E me livraram de uma coluna onde eu começava falando de deputados comprados com nosso dinheiro. Porque nossos assuntos batidos são esses. Só saímos disso pra falar de Trump, esse boçal poderoso, que se assemelha a alguns proeminências daqui. Acordel, e mais um ministro que foi do desgoverno Temer, e antes de Dilma, foi preso. Esse assunto nos massacrava.

Ontem, ali na Praça Tiradentes, eu esqueci de tudo isso, eu fui o público-alvo de Artur Azevedo e seus propósitos. Eu estava na honrada posição de público, que se beneficia com o que está vendo, que escolhe embarcar na viagem, na poeira do caminho, que tem como objetivo transformar os lugares por onde passa. No trem, na boleia, no jégu, contanto que aqueles atores me levem com eles, me botem no colo, me contem uma história, cantem pra mim, eu vou, eu sempre irei. E trouxe cada um comigo. Vejo seus rostos, seus gestos, ouço suas vozes enquanto escrevo agradecida. Não tem preço quando você sai do teatro diferente de como entrou. Inspira, transporta, energiza os dias.

O Rio pode ter acabado momentaneamente, e infelizmente constatamos isso de muitas maneiras. Conseguiram acabar com parte do vigor alegre de nossa cultura no dia a dia, pois percebe-se um desânimo generalizado. Se a cultura e seus profissionais andam tão desprestigiados e desprotegidos, eis o retrato de corpo inteiro de todos nós, cariocas. A começar por governantes que, se não estão desmoralizados pela corrupção, estão afogados em moralismos religiosos, que nada mais são do que formas de domínio, manipulação e fomentação ao preconceito.

O maior desafio do enredo da peça é levar o teatro para o Brasil raso e profundo e, principalmente, voltar ao Rio, onde pertencem, para que seja possível começar tudo de novo. É o que artistas querem e precisam. Ter pra onde voltar e ter como partir. Pra quê? De certa maneira, somos inúteis. De muitas maneiras, somos imprescindíveis. Podemos viver sem arte, mas a vida sem arte é feia, burra e vazia.

O personagem Frazão pensa com a plateia: mas por que insisto? Por que não fujo à tentação de andar com meu mambembe às costas, afrontando o destino?

A resposta é linda e simples, e vocês vão encontrar lá no Teatro João Caetano. A temporada é curta. Queiram, desejem, prestigiem. Arte é antidoto, e, de veneno, nossos dias já andam cheios demais!

[LEIA TODAS AS COLUNAS...](#)

Fonte: Jornal O Globo Online (09/06/2017)

Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/rio-nosso-mambembe-querido-21453436>>

Acesso em 05/12/18

cenário, de objetos cênicos, de luz, de músicas, e todas as outras informações para que o espetáculo possa ser montado novamente a partir desse registro. Com uma equipe de produção e de coreografia presente e ativa, todo trabalho foi feito sem sobrecarga em nenhum dos setores.

Figura 13 – Parte da “Bíblia” de *O Mambembe* – *Um musical brasileiro*

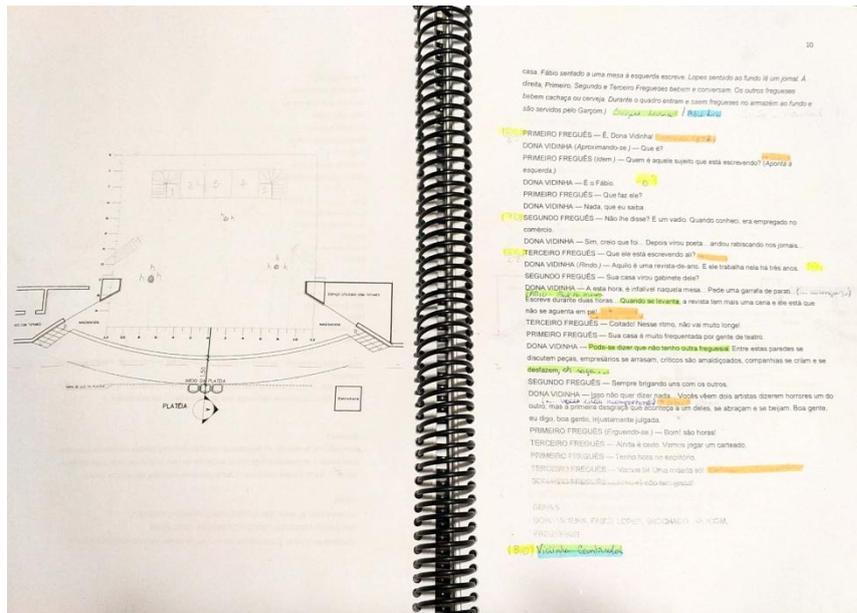


Foto: Acervo Pessoal

O dia a dia no teatro começava por volta de três horas antes do início do espetáculo, com a chegada de toda equipe técnica e de produção, que começavam a fazer os ajustes necessários como troca que alguma lâmpada que possivelmente tenha sido queimada, manutenção de figurino, perucas ou cenário que possam ter danificado na sessão anterior. O elenco e músicos chegavam cerca de duas horas antes da sessão. Esses se dirigiam aos seus camarins e iniciavam seus processos individuais e caracterização e preparação. Nesse momento eram dadas as correções do dia anterior e as considerações para a próxima sessão. Por volta de uma hora antes, todos se reuniam no palco para aquecimento corporal e vocal. A passagem de som era feita diariamente a fim de checar todo equipamento de sonorização e os vinte e seis microfones. Trinta minutos antes do espetáculo, a plateia era aberta ao público e a produção já se encontrava a todo vapor na bilheteria e na recepção, com o objetivo de acomodar todos da melhor forma possível.

Ao final de cada sessão era organizado todo o material cênico e verificado alguma demanda de manutenção para o próximo dia, além de higienizado e guardado toda parte de microfonação. Após o elenco retirar os figurinos, a equipe de camarim era responsável por areja-los e/ou lava-los e prepara-los para a próxima sessão. Da mesma forma acontecia com as perucas, que somavam um total de aproximadamente noventa exemplares. Já a equipe de produção após finalizar a bilheteria era responsável por fechar todas as áreas de responsabilidade da nossa equipe no teatro, e assim encerrar mais um dia de show.

E assim ocorreram os dezesseis dias de espetáculo, que alcançou todas as expectativas de público e críticas, com um total de aproximadamente oito mil espectadores e ocasionando uma temporada de sucesso no Rio de Janeiro.

7 PÓS-PRODUÇÃO

No último fim de semana de temporada, que ocorreu entre os dias 23 a 26 de junho de 2017, toda equipe já estava se preparando para a desmontagem e retirada de todo material do teatro, pois teríamos apenas um dia para a retirada de todo equipamento, figurinos, perucas e cenários. Na medida em que o último espetáculo terminava a equipe de cenografia já se organizava e embalava todo o material que não seria mais utilizado, assim como a equipe de camarim.

No dia seguinte, depois de embalado, o cenário estrutural foi encaminhado dentro de dois caminhões para um depósito na região da baixada fluminense no Rio de Janeiro, onde ficaria armazenado. Os figurinos foram devidamente organizados, higienizados e ensacados juntamente com toda perucaria que também foi desmontada, higienizada e ensacada, ambos os setores levados a outro depósito na região metropolitana do Rio, junto aos adereços de cena e as peças menores do cenário.

Devido ao valor elevado para depósitos no Rio de Janeiro, todo o espetáculo foi armazenado nas casas dos produtores. As peças maiores em Nova Iguaçu em um terreno de responsabilidade de um dos produtores, e as demais peças entre perucas, figurinos, adereços de cena e material de manutenção, foi para minha casa. Assim, com um total de seis caminhões *O Mambembe – Um musical brasileiro* se despediu do teatro João Caetano que estava pronto para receber um novo espetáculo.

Nossas equipes operacionais (luz, som, cenografia, figurino, perucaria), e artísticas (elenco e criativos), encerravam ali suas funções junto ao espetáculo. Porém a equipe de produção precisava finalizar a prestação de contas e planilhas orçamentárias. Essas tarefas foram finalizadas ao longo das duas semanas posteriores ao fim das apresentações. Obtendo saldo positivo encerramos com sucesso a temporada de *O Mambembe – Um musical brasileiro* no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro.

CONCLUSÃO

A experiência do campo da produção cultural, atrelada aos campos artísticos das artes cênicas, possibilitou uma formação muito mais ampla para mim e para todos os jovens envolvidos. Possibilitando uma vivência mais completa e mais próxima a realidade, o projeto articula entre o fazer artístico e as áreas técnicas do mercado cultural, como planejamento cultural e logístico.

Com isso colaboramos com a formação de um profissional mais completo e capacitado para o mercado cultural. Diminuindo a distância entre o ambiente acadêmico e o ambiente profissional e possibilitando uma entrada direta no mercado de trabalho para além dos muros universitários.

Além disso, o projeto estimula a troca *sensibilidade x praticidade*. Instigando o artista criador ao desenvolvimento de ações e decisões mais práticas, geralmente mais comuns na área da produção, e possibilitando ao produtor o desenvolvimento da sua sensibilidade através do contato direto com o artista criador.

Essa possibilidade de troca se deu através da busca de uma linguagem única que se construiu devido ao complexo estudo de cultura brasileira e da obra de Arthur Azevedo por toda equipe criativa, artística e técnica. “Além da mecânica de estruturação de um projeto, há uma base intelectual que dá sentido à proposta” (CEREZUELA, 2015, p. 16).

Assim com este memorial e essa experiência, espero contribuir para a memória do campo artístico no Brasil a partir da disponibilização de informações que estão atreladas aos bastidores do espetáculo cultural. Assim como o relato de uma metodologia de trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CEREZUELA, D. R. (2015). *Planejamento e avaliação de projetos culturais: Da ideia à ação*. São Paulo: São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

FERREIRA, A. B. (2008). *Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa*. Positivo.

KENRICK, J. (2008). *Musical Theatre: A history*. The Continuum International Publishing Group .

OGANDO, S. (2016). *O que é o teatro musical*. São Paulo: Giostri.

WOOLFORD, J. (2013). *How Musicals Work*. Londres: Nick Hern Book London.

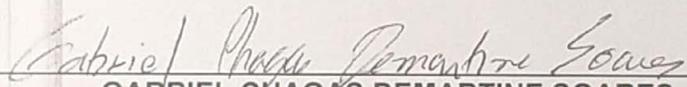


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 18/12/2018

Eu, **GABRIEL CHAGAS DEMARTINE SOARES**, CPF 126.704.777-12, formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“MEMORIAL DO PROCESSO DE MONTAGEM DE ‘O MAMBEMBE – UM MUSICAL BRASILEIRO’”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



GABRIEL CHAGAS DEMARTINE SOARES